

ブラッサイ『落書き』論 : 「パリ神話」研究 III

著者	今橋 映子
雑誌名	文藝言語研究. 文藝篇
巻	31
ページ	159(84f) -202(41)
発行年	1997-03-25
その他のタイトル	Etudes sur le 《mythe de Paris》 III : Brassai, Graffiti
URL	http://hdl.handle.net/2241/13782

ブラッサイ『落書き』論

——「バリ神話」研究Ⅲ——

今 橋 映 子

1 ブラッサイとは誰か

2 〈壁〉の時代——三〇年代壁画芸術の位相

3 『落書き』の詩学

(1) 「洞窟の壁から工場の壁まで」

(2) 生成する壁・消滅する石

(3) 壁のことは

(4) 反抗とカタルシス

1 ブラッサイとは誰か

「複製技術時代の芸術作品」(一九三六)「写真小史」(一九三一)などの論文によって、三〇年代写真評論の先駆をなしたベンヤミンは、同時代写真家として、ウジェーヌ・アッジェ、アウグスト・ザンダー、ジェルメーヌ・クリュルなどに言及している。しかし『バサージュ論』を書いたベンヤミンが、もしブラッサイの写真をこ

の時代に見る機会があったなら、どれほど啓示を受けたことだろう。なぜなら、ベンヤミンは『パサーージュ論』の断片の中で次のような計画を、ひそかに企てていたからである。

かつてパリがその教会や市場によって規定されたのとまったく同様に、いまや地誌（ゲオグラフィッシュ）的な観点を一〇倍も一〇〇倍も強調して、このパリをそのパサーージュや門や墓地や売春宿や駅……などといったものから組み立ててみる。さらには、殺人と暴動、道路網の血塗られた交差点、ラブホテル、大火事といったこの都市のもつと人目につかない深く隠された相貌から組み立ててみる。■遊歩者■〔Cf. 8〕 今村仁司氏他訳

ベンヤミンは、この前後の断片の中で、バルザックの小説の主人公たちが度々登場し、神話的性質を強化するパリの街路や街角などの「地誌」に注目し、それこそが、「パリ」という神話的伝統空間の概観、いやそれどころかそれを解く鍵ともなりうる「〔Cf. 7〕」と断言している。そうした「地誌」の中で、彼が最も注目したのは、シュルレアリストたちと同様に「パサーージュ」であった。先の引用にもあるように、ここで意図されているのは、パリという「地誌」の解体と再構築（あるいはモンタージュ）に他ならない。伝統的な都市鳥瞰図で、整然と把握された都市ではなく、「人目につかない深く隠された」相貌——陰画ともいうべき第二の都市を浮かび上げようとしたのである。そして、「門や墓地や売春宿や駅」のみならず、ラブホテル、ダンスホール、ゲイバー、阿片窟などから、パリを撮り、組み立てたのは、他でもない写真家ブラッサイ（本名ジュラ・ハラス、一八九九—一九八四）ではなかったろうか——。

ブラッサイは今日、日本においても『夜のパリ』（一九三二年）と、『一九三〇年代秘密のパリ』（一九七六年）の二作によって、都市の周縁の人々や、夜の街の汚濁や神秘を写し取った写真家として、つとに知られている。しかし私たちは、アンダー・グラウンドの世界を大胆に盗み撮り、深夜の官能、犯罪、街のうごめきを照らし出

す、その迫力に「眩惑」されて、意外に、ブラッサイという写真家の仕事の全貌を知ることなく過ごしてきたのではないだろうか。

ブラッサイの年譜を繙いてすぐに気づくことは、一九三〇年から、アンドレ・ケルテスに導かれて写真を始め、すでに一九三二年から三三年にかけて、複数のテーマを設定し、その才能が多岐にわたって一挙に開花しているという事実である。

ブラッサイにとって、生活の資を得るのは、フォト・ジャーナリストとしての収入であった。彼は、一九三〇年頃から「夜のバリ」の一連の写真を、一九三二年からは「都会と男たちの奇妙な風俗」をテーマとする写真を撮り始める。これがのちに『一九三〇年代秘密のバリ』に発展する仕事である。そしてこれと同時期、彼はピカソの彫刻写真の撮影を依頼されている。依頼主は、シュルレアリストの雑誌『ミノトール』で、ブラッサイとシュルレアリストたちとの交友、および共同作品は、この時期に最も多く試みられている。『ミノトール』第三、四号に掲載された「巧まざる彫刻」（石けん、バスの切符、クリスタル、ジャガ芋など日常的オブジェについてのサルパドール・ダリの論文十ブラッサイの図版）「図一」などは、その最たる例であろう。ピカソの彫刻写真は、のちにドイツ占領下一九四三年から解放後の四六年にかけて本格的に撮影され、後述するように、これはブラッサイとピカソの美学の呼応のなかに生れた重要な仕事になるのである。さらに一九三二年、ブラッサイは、パリの街路に残された「落書き」写真を撮り始める。翌年「ミノトール」誌に、そのごく一部が紹介されるが、落書き写真は、実に一九六〇年代まで続き、どのテーマよりも長い時間をかけた作品群となった。その他に同時代芸術家たちの肖像やアトリエ写真（のちに『わが生涯の芸術家たち』として刊行、一九八二年）なども、のちのド・アンロー、カルティエ・ブレッソンの先駆をなす作品である。ブラッサイ・アンダーワールドの写真家という面のみに注目するならば、この写真家の多様性から目をそらすことになろう。

アッジェ、マルヴィル、マン・レイ、ケルテスなど、パリ写真家たちについて、次々とカタログ・レゾネおよびモノグラフィーが整備されつつある現在、不思議なことに、ブラッサイについてはその研究が著しく立ち遅れ

ている。そもそも、一九三二年頃より彼が使用した偽名 Brassai (= of Brasso) からして、謎をはらむ。ジュラ・ハラーズは、生まれ故郷の街の名を自らに冠しながら、ほとんど故郷について語らず、また帰還しようとはしなかった。一体ブラッサイとは何者なのだろうか――。

ブラッサイことジュラ・ハラーズ「図2」は、一八九九年トランシルヴァニアの都市ブラッショに生れた。トランシルヴァニアは現在ルーマニア領、東カルパチア、南カルパチア両山脈に囲まれた広大な地域で、西はハンガリー、南はセルビア（旧ユーゴスラヴィア）に接している。トランシルヴァニア――ハンガリー語で「エルデーイ」という呼称は、「森の彼方」を意味し、一九一九年、第一次世界大戦後オーストリア・ハンガリー二重帝国の崩壊でルーマニアに割譲されるまでは、約一千年間ハンガリーの「歴史的領土」であった。古くはあの吸血鬼ドラキュラ伯爵の舞台、近年では一九八九年ルーマニア革命の発端となったティミショアラでの虐殺事件など、西ヨーロッパでは暗黒の不可思議なイメージしかないこの土地は、ハンガリーとルーマニアの歴史の中では、つねに紛争や問題の頻発する、しかし両国の建国神話にかかわる重要な地域であった。現在トランシルヴァニアの全人口約七五〇万人のうち、七〇％はルーマニア人、他に少数民族としてハンガリー人（約一七〇―一九〇万人）、ドイツ人（約三〇万人）などが住んでいる。

しかしハンガリーのハンガリー人は、トランシルヴァニアを心の原郷としていたといわれる。西方キリスト教文化に適應する反面、東方マジャール族という出自に対しても国民的ロマンティズムを保持し続ける彼らにとって、この土地に残る〈フォーククロア〉――民謡、民家、民芸などは、まさしく国民（＝民族）の財産であった。「ハンガリーのボードレーール」といわれる国民的詩人ユンドレ・アデイもこの地の出身であり、世紀末ブダペストの建築家カーロイ・コーシュ（一八八三―一九七七）も、ティミショアラの生まれである。コーシュや、エデン・レヒネルは、トランシルヴァニアの民家、教会、貴族の館――とくに木造建築――などから新しい文様を探し出してハンガリー・アール・ヌーヴォーの様式をつくり出した。コーシュが一九三四年に上梓した『トラ

ンシルヴァニア——その歴史と文化⁵⁾」には、コーシュ自身の手になる見事な版画が数多く挿入されて、この地方の民族文化の東方性と繊細さを、余す所なく伝えている。同じくトランシルヴァニア中央の町カロタセグに、「ハンガリー民謡」の収集に赴いた音楽家バルトーク、コダーイの名も挙げるなら、この地がハンガリー文化にとつていかに重要な意味をもっているかが理解されよう。

ブラッサイの生地ブラッショール(Brasov)は、現在ルーマニア領でブラッショール(Brasov)と呼ばれている。⁷⁾

トランシルヴァニアでは最も南東に寄った街で、南カルパチア山脈のふもとに位置する。現在のルーマニアの地図上では国土の中央にあたり、経済、文化の上でも、首都ブカレストに次ぐ第二の都市となっている(一九九二年時点の人口約三二万人)。ブラッショールは、一三二一年ドイツ騎士団が入植して建設した古い都市で、十六世紀にはトランシルヴァニア最初の印刷所の設立と共に、宗教改革運動の口火を切った歴史をもつ。十七世紀、オーストリア帝国の支配によってカトリシズムに改宗した。ブラッショールは、すでに十五世紀には有数の商工業都市として発展し、東西貿易の拠点地でもあったという。現在でもカルパチア山脈の資源によって鉱工業が盛んであり、またスキー、登山、狩猟などを楽しむリゾート地としても知られている。街の歴史が示すように、ブラッショールの民族構成は、ザクセン(ドイツ)人、ハンガリー(マジャール)人、ルーマニア人から構成されるが、特に十八世紀以降、ルーマニア人が、市内での営業権や居住権を獲得してその勢力を伸ばし、第一次大戦後ルーマニア領になるに至っている。

ブラッサイの父は、大学のフランス文学の教授、母はアルメニア地方の出身であることが知られ、彼はハンガリー語とドイツ語を話したと伝えられている。後に出版された両親への書簡(一九二〇—四〇年)が全てハンガリー語で書かれていることから推測すると、ブラッサイはハンガリー人であると考えられる。現在一般的略伝に、「ハンガリー系ルーマニア人」と記述される由縁である。

しかしブラッサイは自らを、少なくとも「ルーマニア人」と意識することはなかったに相違ない。なぜなら、トランシルヴァニアがルーマニアに割譲された一九一九年と、ブラッサイがハンガリー(ブダペスト)を出国し

た時期がびたりと重なっているからである。ブラッサイもまた国外脱出した「一九〇〇年世代」の一人なのであった。しかも一九一九年以降ルーマニア領となったトランシルヴァニアでは、ハンガリー人敵対政策が徹底され、それはチャウセスク政権が倒れる一九八九年まで続いた。ブラッサイの生地ブラッショールは、ルーマニア名ブラッショールに変更、さらに一九五〇—六一年にはスターリンと変更されている。そうした事実を改めて認識する時、地名としては消失した「ブラッショール」の記憶を一生留めながらも、一九八四年に没するまでついに故国に帰ることのなかった写真家の内面を、少しは垣間見ることができるかもしれない。

さて、ブラッサイの年譜上、もう一つ注目すべきこと、それは一九二四年にパリに到着して以来、戦中戦後を通じて彼がパリに留まり続けた——ということである。一九三四年以降フォト・ジャーナリズムが、ドイツのみならずフランスでも力を失い、クリュル、ケルテスなどの同僚が、仕事と自由を求めて次々とアメリカへ渡るなか、ブラッサイだけはパリを離れようとしなかった。ドイツ占領時代（一九四〇—四四年）には、占領軍に対する撮影協力を拒否したため、作品発表および職業活動の遂行を禁止されるまでに至っている。ブラッサイがフランスを第二の祖国と見なしていたことを何よりも証提づけるのは、彼がフランス語作家でもあったという事実である。妻ジルベルト・ブラッサイによれば、彼は「ハンガリー語とドイツ語の二ヶ国語を話したが、フランス語を自在にあやつれるようになることを一大関心事とし、言語学の書物や文法学者の著作を晩年に至るまで繕き続けるほどの情熱をそそいだ」という。同時代の、他の外国人フォト・ジャーナリストたちと、ブラッサイの仕事の性質を明確に区別すべき点はこのにある。実際、『一九三〇年代秘密のパリ』は、写真家自身によるエッセーと写真とが、「パリの公衆使所」「汲取人たちとの一夜」「宝石の女」などの章名のもとに構成されている。個々のエッセーには、ボードレール、ブルースト、ドストエフスキー、ニーチェなど彼が愛した作家たちから受けついだ「因習や法律の埒外に生きたアウトローの人々」への眼差しが、いかに発揮され、しかもそれがグラフィック雑誌が提供する「ルポルタージュ」の文体で書かれているのである。フォト・ジャーナリズムの世界とは別に、『ピカソとの対話』（邦訳名『語るピカソ』一九六四年）、『ヘンリー・ミラー——等身大の肖像』（一九七五年）

などで、ピカソやミラーを、時代や彼らの芸術観を織り込みながら過不足なく、しかも愛情をこめて描き出すブラッサイの軽快な文体を、すでに堪能した読者もいるに違いない。最晩年には、ブルーストについての著作（未刊）も脱稿していたという。

写真と言語——この二つの表現媒体が、ブラッサイの中で最も大きな位置を占めていた領分であった。そして彼が写真と文学という二つの領域で思考し、表現した「芸術家」であったがゆえに、従来の写真史、あるいは文学史では捉えきれなかったのではないだろうか。しかも一九三〇年代から六〇年代まで、ブラッサイが、収入のためでなく自分のために、長い時間をかけて熟成させ、練り直した「落書き」というテーマと写真のために、最もふさわしいと考えたのは詩的言語であった。「落書き」を語るのは、単なる散文ではなく、ポエティックな言語でしかあり得ないというブラッサイの確信に、私たちは「秘密のバリ」のルポルタージュとは、ある意味でまったく異質の世界が開示されてくる瞬間を見るのである。

2 〈壁〉の時代——三〇年代壁画芸術の位相

ところで、一九三〇年代はどの時代にもまして、〈壁〉の表現が重視された時代であった。〈壁〉の表現とは、すなわち「壁画」である。壁画といえは十三世紀末のシオットをはじめとしてイタリア・ルネサンスの壁画芸術の輝かしい伝統が思いおこされるが、西ヨーロッパの壁画芸術の潮流とは離れ、目的、素材、技法上の革新にまで及んで、逆に欧米に衝撃的な影響を与えたのが、一九三〇年代メキシコの壁画運動であった。三〇年代の芸術家たちにとって、〈壁〉といえは、それはとりも直さず「壁画」運動であったということを先に押えておくことは、〈壁〉を落書きの宇宙と見なしたブラッサイとの対比において、のちに重要な意味をもつことになる。

今世紀のメキシコでは一九二〇年—四〇年が、一般に「革命時代」と認識されている。一九二〇年二月二〇日、

ボルフィリオ・ディアス大統領の、極端な欧化主義に反発して始まったメキシコ革命は、一九一七年の憲法制定を契機として政治革命から社会革命へと発展し、成熟したことに何よりの特徴をもっている。この辺の事情を加藤薫氏は、次のように明快にまとめている。

革命動乱期を通じて明らかになってきたことは、メキシコという国民国家にはインディオも含めた国民像の形成が必要なこと、国民の大多数を占める農民の利益を要求する民族意識が十分に育ってきたということである。(……)近代化のモデルを西欧型工業社会に求め、国土を外国資本に売り渡してまで西欧至上主義を貫いたディアスへの反発から生まれたメキシコ革命は、また西欧型の近代化には邪魔になるとされた伝統的な村落共同体や土着のインディオ文化を再認識し、メキシコ人のアイデンティティの一部とすることであった。だがそのことは、植民地時代以前のインディオ世界にまで戻ることでもなければ、三世紀にわたる植民地時代を否定するものでもない。メキシコ人の自己認識の原点を、インディオ世界と西欧世界の混血するメスティーソという性格に求めたということである。(……)

壁画運動は、メキシコ革命の過程で明確に形成されてきた、このような新しいタイプの民族意識を高揚する文化活動であり、革命を国民全体の共有財産として歴史の中枢に刻みこむ作業であった。それと共に、長らく文化的な支配を続けてきた西欧に対する、メスティーソ文化の挑戦でもあったのだ。

つまり二〇世紀の壁画運動は、革命と芸術、一般大衆と芸術、そして民族覚醒と芸術という、きわめて明確なコンセプトをもった運動であったということが出来る。メキシコ革命期に文部大臣に就任したホセ・バスコンセロス(一八八二—一九五九)は、一九二一年から二四年にかけて教育改革と文化向上のプログラムを大々的に実行し、その中で公共建築に壁画を制作するという計画を思い立った。バスコンセロスが文部大臣という立場上、その管轄下にあった建物——学校、劇場、美術館などが、必然的に作品の場として供されたわけだが、このこと

は同時に、壁画運動の性格を決定づけたといわれる。つまり壁画は、まず教育的使命を帯び、メキシコ革命に至るまでの歴史と、その中で戦った人々へのオマージュ、そして未来へのモニュメントとして捧げられることになったのである。十九世紀の西欧において、ブルジョワ社会の発達と共に、大量に制作、需要されるようになった小型の「タブロー」(イーゼル絵画)は、観客がそれを共有できるという公共性の原則からは程遠いものとして、退けられた。

壁画はまた、制作現場での大衆参加という方向を可能にした。実際に壁画の支持材の制作から地塗りに始まり、完成に至るまでの工程には多くの職人の手を必要とする。一人の画家が一人のパトロンのために制作するのではなく、画家を合めた「人民」が、「人民」のために制作することは、革命芸術の理念に見事に叶うものだったといえる。

一方メキシコには、遠く土着インディオ文明時代にまで遡れる壁画芸術の伝統があり、植民地時代以前の芸術を現代に復活させることは、メキシコ数千年の文化の、独立した一貫性を主張するためにも、この上ない手段であった。しかも「壁画」そのものは、西ヨーロッパのみならず世界に普遍的に存在した表現形式である。タブローから壁画へと、絵画の形式を奪還する試みは、折りしもバリのキュビズムの中心であったピカソの美学とも共鳴し合いながら、現代芸術の潮流に確実な一石を投じる力になったのであった。¹⁰⁾

メキシコ壁画運動の革新性はさらに素材や技法にまで及んでいる。建築構造、壁材、地塗り素材、塗料、筆に代る材料の研究などは、国内工業の自立をめざし様々な工業分野での研究開発を進めねばならなかった政府の経済政策とも一致したのである。

しかしこの国がもし、ホセ・クレメンテ・オロスコ(一八八三—一九四九)、ディエラ・リベラ(一八八六—一九五七)、ダビッド・アルファロ・シケイロス(一八九八—一九七四)という壁画芸術の三巨匠を得ることなく終わつたならば、「革命の芸術」は理念のみの空疎なものになったに違いない。革命家として、また画家として精力的な生涯を送った三人の、政治と芸術の複雑な絡み合いの状況は、加藤薫、中原佑介両氏の著書に譲りた

いと思うが、ここで確認したいのは、小さなモノクロ図版からさえ窺うことができる彼らの作品の圧倒的な力である。例えばリベラの傑作「メキシコの歴史」〔図3〕に見られるように、フォルムと物語が切れ目なく続くための空間処理の仕方といい、スペインの征服者からの視線と、インディオの神話世界が交差し闘争するダイナミズムといい、それは言葉を失わせる圧倒的なエネルギーの奔流である。革命、大衆、歴史、芸術が渾然一体となった祝祭的畫面なのである。

一九三〇年代メキシコの、この壁画芸術運動を受けて、アメリカ合衆国でも同様の計画が実行されたことはすでに知られている。リベラ、シケイロスらが実際にアメリカで数々の壁画を手がけたのとは別に、アメリカの壁画運動は、時の大統領ルーズベルトのニューディール政策の一環として進められた。ルーズベルトの友人、画家ジョージ・ビドルは大統領に次のように進言したといわれる。

メキシコの画家たちはルネサンス以来のもっともすぐれた壁画の民族的流派をつくり出してきました。リベラによれば、それができたのは、オブレゴンがメキシコの画家たちに、鉛管工なみの報酬で公共建築の壁面にメキシコ革命の理想を描く許可を与えたからこそだといえます。アメリカの若い画家たちは、わが国とその文明にそのような社会的変革の経験がまったくなかったことを自覚しています。もし彼等に政府の協力が与えられるなら、その理想を永遠の芸術作品をして表現するにちがいません。(中原佑介氏訳ⁱⁱ)

一九三〇年代の不況にあえぐ若い芸術家たちの雇用を第一の目的とした、この「連邦芸術計画」(FAP)から、メキシコを凌ぐような「名品」が生まれなかったのも不思議ではない。特に制作される作品のテーマに、政府が介入するという現実の中では「アメリカ」という主題そのものが、理念のみに終始せざるを得なかったのである。

そしてこの「理念としての壁画」に内在する葛藤は、メキシコが超克しようとしていた本家本元のヨーロッパ

において、むしろ深刻な様相を呈していた。飛嶋隆信氏は、一九三〇年代の「レアリスム論争」との関係からこの問題を明快に整理している。¹²

「レアリスム論争」とは、人民戦線政府と共産党とがいまだ蜜月状態にあった一九三六年、共産党の文化組織「文化の家」で行なわれた討論会を指す。すでにシュルレアリストたちとは袂を分かち、共産党公認の文化人として活動していたルイ・アラゴンは、前年の『コミューン』誌のアンケート「絵画はどこに行く」を受け、それを発表させる意図をもってこの討論会を主催したのであった。その第二回で、フランス人画家フェルナン・レジェ（一八八二—一九五五）が述べた次のような発言が、私たちの注意を引く。

「線を破壊した」のは印象派の画家たちでした。近代の画家たちは、自由を強調することによって、特にセザンヌに追随してきました。私たちは色彩と幾何学的フォルムとを解放しました。（……）こうした進展を可能にした絵画、それが今や、画商と大コレクターが買い占め、一般の人々の手に届かないものになってしまったために非難されているのです。誰に責任があるのでしょうか。現代社会の秩序にあるのです。（……）

私たちの趣味、私たちの伝統は、ルネサンス以前のプリミティブで民衆的な芸術家へと向かっています。絵画における個人主義はルネサンスから始まりましたが、私たちが現代の民衆のための集団壁画を実現し改革しようとは決心するなら、私はこの個人主義は有用であるとは思いません。¹³

レジェがこの討論会で述べている内容全体を読むと、必ずしも理路整然としているわけではないのだが、少なくともレジェの考えていた「新しいレアリスム」は、壁画芸術の改良によって実現し、そのために工業製品のもつ「純粋な色調」を活用せよという主張は読み取れる。それは、週四十時間労働制や有給休暇を導入した人民戦線政府の方針と共鳴して、モダニズムによって一部の選良の独占物となった芸術と「大衆」とを和解させるという意図でもあった。絵画史の問題でいえば、先にも述べたように、イーゼル絵画（タブロー）の自律性、優位性

に対し、壁画の可能性を再認識させる試みであつたといえる。

しかし飛嶋氏が指摘するようにフランスでは、同時代のメキシコ、アメリカ、イタリアなどでの壁画運動が、イデオロギーの道具として機能しているということにあまり注意が向けられなかったようである。またレジェ、デュフィなどが関わった一九三七年の万国博覧会においては、厳格に「壁画」としてのフラスコ画の伝統は再生されず、レジェの「力の伝達」もデュフィの「電気の妖精」〔図4〕も、結果的には巨大画面の「パネル画」でしかなかった。つまり「芸術」と「大衆」の和解をめざそうとした「壁画」の理念は三〇年代ヨーロッパにおいては「社会主義レアリスム」の体現となることもなく、メキシコとは対比的に理念のみの空振りに終わらざるを得なかったのである。

3 落書きの詩学

(1) 「洞窟の壁から工場の壁まで」

見慣れた家々の間に、私は見知らぬ土地を進んでいく。あたかも禁ぜられた領域の境界を踏み越え、妖精の世界に乗りこんでいくような気がしたものだ。私は何百年も、いや何千年もを跨ぎ越える。時に、「パリの」メニルモンタンで、私はメキシコ芸術に出交わした。ポルト・デ・リラではステップ芸術に、十四区では前ギリシャ芸術に、ラ・シャペルではイロクオイ族のアートに……不潔この上ない袋小路では突然、クレールやミロ、ピカソなどの現代芸術に引き合わせられたものだった。

(ブラッサイ「パリの落書き」一九五八年、拙訳)

三〇年代の世界の芸術家たちが、大衆と芸術との和解、あるいはイーゼル絵画との決別をめざして、公共建築における大壁画の制作に没頭していた頃、〈描く〉ための壁ではなく、〈撮る〉ための壁を、世界からは遠く離れ

てバリの片隅に探している男がいた——それがブラッサイである。

ブラッサイは一九三二年からバリの落書き (Graffiti) を撮り始め、その最初の成果を翌年の「ミノートル」誌(第三―四号)に発表した「図5」。八枚の写真を一枚の壁のようにコラージュしたページに、一ページ分のエッセー「洞窟の壁から工場の壁まで」が添えられている。エッセー題名の名付親は詩人ポール・エリュアールであり、古代の洞窟美術への回帰と共に、現代芸術の表現そのものにもなっている落書きの「新しさ」を予告している。ブラッサイの「落書き」がシュルレアリスムの雑誌に最初に掲載されたことは意味のないことではない。ブラッサイ自身当時を振りかえって、次のように語っている。

芸術や科学の分野で、未踏の処女地に新たな発見を求めて進もうとするこの情熱、新たな鉅脈を掘り当てようと探険を進めるこの好奇心、アンドレ・ブルトンの刺激によって「ミノートル」の狭い事務室に渦巻いていたこの精神的な磁気を、私は愛した。私もシュルレアリストにならって、詩には一定の棲家などないこと、ポエジーは必ずしも詩篇(ポエム)の中にあるわけではないこと、街頭でも、壁の上でも、どこでも、ポエジーに出会うことはできるのだということを認めた。そして私は、この非合理の領域の暗幕とともにしばらく同じ道を歩んだのだった。

(『語るピカソ』一九四三年九月はじめ、大岡信氏訳)

しかしブラッサイが、シュルレアリスムと友好関係を結びながら、つねにそこに存在する「隔たり」を表明していたことを忘れてはなるまい。ブラッサイの「落書き」は、統御された理性の手によって描かれたのではないイマージュ——シュルレアリストのいう「自動現象」のイマージュを扱っているという点では非常に近い性質をもちながら、つねに独自の極点を目指していた、ということについても以下で見えていくことになる。

ブラッサイの「落書き」に関する仕事で何よりも特徴的なのは、それが一挙にまとめられたわけではなく、展覧会、雑誌などで、長期にわたり断片的に発表されていたということ、その都度彼が異なるスタイルの文章

を試みているということである。一九五六年、エドワード・スタイケンの企画でニューヨーク近代美術館で開催された展覧会が大反響を呼び、ようやく一九六〇年にドイツで初の写真集が出版された（一九六一年パリでも出版）。実に三〇年のスパンをもった作品なのである。現在では、ブラッサイの没後一九九三年に、ジルベルト夫人によって監修・出版されたフラマリオン社の写真集『落書き』（邦訳未刊行）を、決定版と見なして良いだろう。この版には「洞窟の壁から工場の壁まで」（「ミノートル」、一九三三年）「バリの落書き」（「二十世紀」、一九五八年）「ロンドンでの展覧会カタログ序文」（一九五八年）「ピカソとの対話」（一九四五、四六年の関連部分）という既出文のほかに、「落書き訴訟」（執筆年不詳、一九六〇年代？）という長文の論文と、最後には落書きを語る詩一篇（執筆年不詳）までが収められている。論文と詩は、それまでは未公開のものであり、しかもその詩が、この写真集の序文（散文体）とほぼ対応するものであることを「発見」して、読者は驚くに違いない。私たちはブラッサイがこの作品に注いだ並々な情熱と、深遠な哲学と、詩的精神を、垣間見られる時点にようやく至ったのである。

フラマリオン版でさらに興味深いのは、巻末に付された手帳の影印である〔図6〕。ブラッサイ自身の言によれば、彼は、一九五〇年代になってからようやく、落書きの取材に手帳を持ち歩くことを思いついた。各ページには約二点ずつ、落書きのスケッチとそれが彫られていた街路名および番地が書き込まれている。彼は、もともと光の状態が良い時に撮影し直す——あるいは何年か後の変化を撮影するために、その記録を付け始めたのだと述べている。思いつきの余興ではなく、あたかも自然科学の「採取」「観察」のようなおごそかな記録——それがブラッサイの「落書き」のもつ一面であった。

ジルベルト夫人の前書きによればブラッサイはパリの十四区などの評判の悪い袋小路などに足を踏み入れて落書きを探し、気に入った「掘出し物」を見つけると、煙草を吸いながら、撮影に絶妙な光が射し込んで来るのを何時間でも待っていたという。フラッシュ、電球などの小道具を入れるカバン。乾板やフィルムの感光を防ぐ黒い袋。対象とカメラとの距離を測るための紐（目印の結び目あり）。ブラッサイはこの古風な方法を愛用した。

そして木製の三脚——これらが彼の七つ道具であった。最初に撮影してから十年後に、「時間のもたらす風化を確認するために」再び撮影することが、無上の喜びを彼にもたらしたのであった。時にはその辺のわんぱく坊主たちが、とっておきの「傑作」を教えてくれることもある。ドクロマークに、いつの間にか誰かが体を描き足した図——十四区のは「カエル」〔図7〕、十五区のは「キリン」と呼ばれている。「——ただし場所は秘密」！テクストにそっとはさみこまれたユーモアに、喝れることなくふつふつと沸き上がる、ブラッサイの「落書き」への愛情を感じることができる。

落書き(グラフィッティ graffiti)は、イタリア語graffitoの複数形で、「掻き絵」を指す。フランス語には、十九世紀に考古学用語として入り、「古代都市の壁などに書きつけられた非公式の掻き絵(文字)」を指した¹⁷。現在ではフランス語でも英語でもチヨーク、ペイント、スプレーなどで残された「なぐり描き」全般を示す普通名詞として使われている。しかしブラッサイは、「掻き絵」の本来の形——すなわち街路の壁に何かで彫つたり、引つ掻いたりしてできた絵を、特に重視して撮影している(但しペイント、チヨークのものが皆無というわけではない)。

一九七〇年代ニューヨーク・サブウェイ・グラフィッティについて大部な博士論文をまとめたジャック・スチュアートは、「落書きとは、匿名の個人と世界との対話である」と冒頭で定義している¹⁸。しかもそれが描かれるには二つの条件を必要としている——すなわち、公共の場と、誰も見えない時間である。「落書き」は非公式のものであるゆえ、当然のことながら記録されることはない。しかし十八世紀ヨーロッパの考古学者たちは古代遺跡に残された「落書き」に初めて注目し、それを歴史資料、俗語資料、また古代人の感情生活のあらわれとして分析した。フランス人考古学者ラファエル・ガルッシが十九世紀半ばに出版した『ポンペイの落書き』二巻本には、落書きのスケッチ(描き起し図)〔図8〕が多数収録されて、貴重な研究資料と評されている¹⁹。ポンペイよりさらに遡れば、私たちは石器時代の洞窟画の例を挙げることができる。ブラッサイと同時代、一九三三年

には北アフリカ、サハラ中央部にある高原、タツシリで岩壁に描かれた多数の壁画（新石器時代初期～紀元頃）が発見されて一躍有名になったが、一九四〇年にはフランス中南部ドルドーニュ県で、かの「ラスコーの洞窟」が発見され、これら先史時代の絵画はその躍動感と生気で、現代人を魅了したのであった。

残念なことに日本では「落書き」に関する文献はほとんど皆無と言つて良いが、現在ヨーロッパおよびアメリカにおける「落書き」研究は、考古学の領域をはるかに超えて、美術、美学、社会学、精神分析学、教育学、文化人類学など膨大な量にのぼる。芸術の領域に限つて言えば一九九〇年ニューヨーク近代美術館が開催した展覧会 *High and Low—Modern Art and Popular Culture* は、画期をなすものといつて良いだろう。²⁰ この展覧会は、「高級芸術 (High Art)」と「低級芸術 (Low Art)」あるいは「純粹芸術」と「大衆芸術」の区別、あるいは階層というものが、現代において果して存在し得るのか——という問題提起から始まっている。内容は「文字」「落書き」「カリカチュア」「漫画」「広告」「現代美術への反響」から構成され、カタログにおいても豊富な資料をもとに各論が試みられている。「落書き」に関しても、ポンペイ壁画から、一九七〇年代サブウェイ・グラフィックに至るまでの信頼に足る概説が、センスの良い作品選択とともに展開されている。そして「落書き」がこの展覧会で特に重要視されているのは、実はそれが「現代芸術」の原点であり、起爆剤であり、技法そのものでもあることが、深く認識されているからなのである。それはすなわち「落書き」が、純粹芸術の無効性を暴き、「芸術とは何か」という単純でいて永遠の課題をラディカルに問いかけていることに他ならない。

十九世紀末、刑務所独房に残された落書きの社会学的研究の成果を受けて、精神分析学者ハバロック・エリスは、落書きに潜む欲望が、「優れた芸術作品を生み出すに至る衝動と何ら変りない」と述べたが、それは人間の「創造行為」の原初を探る旅の一步であつたとも言いかえられる。そして今世紀、第一次世界大戦頃までには、子供や「未開人」のアートを芸術表現の根源と見なす議論は、心理学や文化人類学では集大成されていたという。そこにさらに犯罪者、精神病患者の落書き、なぐり書きなどが追加され、従来のアカデミズムでは一顧だにされなかつたマージナルな表象が、一九二〇年代以降芸術表現の根源として、にわかに脚光を浴びることになったの

であつた。

先に紹介したジャック・スチュアートは、時代・地域の別を問わず共通する「落書き」の五つのカテゴリーを、次のように分類している。

- 1 仇名、個人名、ニックネーム、イニシャル
- 2 恋愛に関するもの
- 3 猥褻、エロティック、スカトロロジー
- 4 知的……俗謡、格言、訓戒
- 5 抗議……政治的、社会的、宗教的

(拙訳)²²

ブラッサイが『落書き』で収集、分類した写真は、明らかに文字ではなく形象(カテゴリー2、3が含まれる)、しかも象徴性をもったものに片寄っている。「人間の誕生」「仮面と顔」「愛」「死」「魔法」「動物」「プリミティブなイマジユ」などの章名が示しているように、ブラッサイが愛するのは、男や女の欲望、あるいは「描く」という根源的衝動を表象するイマジユ、あるいは幼年期や原始の思考の表出する場としての落書きである。

原始人^{ブラッサイ}にとって、人間と動物は変わるところがなく、その入れ替えは絶えずおこっている。魔法使いが易々と変身するように、ハート形の落書きは、体や、性器や、顔へと変化していく。壁の上にあつては、神話世界の流動性は今なお明らかである。そして現実^{ブラッサイ}は絶えまなく、妖精物語、神話、伝説へと移動している。何物も、絶対ではない。(……) 全ては、夢の、あるいは音楽に特有の論理に従つて、私たちの目の前でつくられ、生成し、消滅していく。落書きの神秘的な生は、最初の思考の難解さに、何らかの光を投げているのかもしれない。

(ブラッサイ『落書き』第五章「動物」、五五頁、拙訳)

ここですでに読者の脳裏に浮かぶのは、ピカソ、ブラックらキュビストたちが、プリミティヴ・アート（原始芸術）に示した並々ならぬ関心と情熱であろう。ブラッサイの『落書き』はそうした時代のまっただ中にあった。実は彼の落書き写真は、早くもブラック、ミロ〔図9a・9b〕、ピカソ、デュビュッフェ、ミシヨ、プレヴェールらに驚嘆をもって迎えられ、収集されたという。一九四三年にはジャック・ラカンがしばしばブラッサイ宅を訪れ、精神病患者たちのデッサンについて論じた——という件も年譜に見える。ピカソ、ミロなどの画面が、落書きと抜き差しならぬ関係をもっているのは、もはや明白である。そしてすでに述べたようにブラッサイとシュルレアリストたちの関心も同方向にあった。

現代フランスの美術史研究者フランソワーズ・ルヴァイアンは、アンドレ・マッソンの専門研究から発して二十世紀初頭の芸術と狂気との関係を扱った刺激的な論文「シュルレアリスム直前のフランスにおける狂人と霊媒のデッサン」（一九八〇年）において、ブルトンの唱えた（自動現象）の源泉を、緻密に追求している。ルヴァイアンの論文が画期的であったのは、ブルトンの（自動現象）が文学史上の常識に反して「理論的フィクション」であると結論づけたことにある。

シュルレアリスム。男性名詞。心の純粋な自動現象であり、それにもとづいて口術、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとする。理性によつて行使されるとどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもはなれた思考の書きとり。

（ブルトン『シュルレアリスム宣言』一九二四年、巖谷國士訳²⁵）

ブルトンの、あまりにも有名なこの定義は、文学のみならず二十世紀芸術全般に「革命」をもたらす重要な概念となった。ブラッサイ『落書き』にもその影響は顕著に見られる。ブラッサイは「パリの落書き」（一九五八年）の中で次のように書いている。

未開人、原始人、子供、狂人の精神——「退行」によってまだ堅くなったり萎えたりしていないこれらの土地は、理性、知性の明晰さ、教育によるあらゆるワクチンが、効果を及ぼさなかった者たちすべてに受け入れられる場となろう。何千年もの間隔でられてきたにもかかわらず、子供時代は、ミショーのいう「内面の空間」において、世界の幼年期に近いままなのである。(一四〇頁、拙訳) [図10]

文学史が長らく語ってきたことは、ブルトンの説く〈自動現象〉^{オートマティスム}が、彼自身の独創的な発見であり、またフロイトの精神分析を知っていたことの証明である、ということであった。ルヴァイアンはその定式を覆し、ブルトンの〈自動現象〉は、フロイトではなく、同時代の「超心理学と精神医学それぞれの領域から文学創造に向かつておきたきわめて興味深い文化的転移である」と分析したのであった。未開Ⅱ子供Ⅱ精神病者の芸術が、従来の「真正な」美術に並ぶ地位を占めるようになったのは、一八七〇年代から一九二〇年代までの精神医学や考古学で蓄積された言説が横すべりしたものである、というルヴァイアンの指摘には耳を傾ける必要がある。マジナルな表象が、現代芸術を挑発する力となったのは確かではあっても、そこには文明の水準と知性の水準のパラレリズムを前提とする進化論的議論が混在していることも否めない。また「精神病者の芸術↓芸術」であるという評価は、実際に現代美術に関わる場合、逆転の論理（現代美術↓精神病者の芸術）がおこる危険性があるとも指摘されている。「落書き」が、「ボエジー（エクリチュール以前の、イマージュでしか表現され得ないボエジー）のみならず、芸術、創造などについての根本的問題に関わっている」と確信したブラッサイの写真作品もまた、こうした時代の中でこそ生まれたという点は踏まえねばなるまい。しかし一方でブラッサイは、ブルトンらが〈自動現象〉^{オートマティスム}に入れこむあまり、「超現実性」のみが絵画に対する唯一の価値基準とされ、「絵としてはおおよそどうしようもないものが絶賛される始末」を嘆いている。またボードレールを引いて、シュルレアリストたちが「タブローの構想の中に執拗に詩を求める」ことをいさめてもいる。それは実はブラッサイが、〈自動現象〉^{オートマティスム}や「原初の思考」、「象徴性」のみを、「落書き」の中に求めていたのではなかったことを、如実に示しているの

である。

さて先のニューヨーク近代美術館のカタログが詳細に追っているように、第二次世界大戦後、「落書き」が、現代芸術に及ぼした測り知れない影響は、驚くばかりである。本書ではこれ以上踏み込むことはできないが、その筆頭は、「アール・ブリュット」(《Art brut》生³¹の芸術)を命名し、収集し、自らも果敢にその方法を開拓したフランス人画家ジャン・デュビュッフエであろう「図11」。子供、「未開人」、精神病者、犯罪者たちの絵画の一大コレクションを成功させたデュビュッフエは、一九六〇年ブラッサイの『落書き』が刊行された際、ブラッサイへ手紙を送り、自らのコレクションに含まれている落書きの刊行が可能かどうか問い合せている。³²

一方、「落書き」の形象や、象徴ではなく、「描く」というジェスチャーの力強さそのもの、あるいは壁という素材の質感そのものを発展させた、アクション・ペインティング「図12」やアンフォルメル、タシスムの作家たちも、この系譜につらなる。³³

そして一九七〇年代、八〇年代に全盛したニューヨーク・サブウェイ・グラフィッティは、その犯罪性と、画面のダイナミズムによって、逆に、過去の「落書き芸術」を再認識させるに至った一大ムーヴメントであった。³⁴夜中に車庫に忍び込んで、スプレー缶で一気に吹きつける大胆な落書きは、地下鉄そのものの走行「図13a」によって、無数の都市住民の目に一挙に触れる「広告」となる。ジャック・スチュアートは、サブウェイ・グラフィッティは、ラップ、ブレイクダンスと並んで、七〇年代都市周縁、下層の十代の若者たちの社会に対する不満、皮肉、批判などの自己表現の一つであったと論じている。ラップが「話し言葉」(spoken language)、ブレイクダンスが「身体表現」(body language)であるなら、落書きは「書き言葉」(written language)であるというわけだ。³⁵ スチュアートは、一九七五年頃までのグラフィッティを特に重視しているが、それは何よりも落書きの「匿名性」にある。地下鉄の落書きは、一銭にもならず、しかも犯罪的行為として、当局によって次々と消される運命に最初からある。実際今、私たちの手元にあるのは、かつてカラー写真で記録されたものではない。それは

「痕跡を残す」ことそれ自体に意味があり、むしろ古代壁画を残した人々の、創造への衝動に近い。サブウェイ・グラフィッティは、「今、いつにある」ことの証し（“Art for now”）であり、そして社会に対する反抗そのものの声明（“Art of the Asocial”）でもある。³² その意味では、キース・ヘリング（一九五八—一九九〇）「図13b」に代表されるような八〇年代グラフィッティ・アーティストが、商業ベースに乗ったことによって、「落書き」はその根源的な、匿名性、犯罪性、いかがわしさ、あるいは神話性を徐々に失って、幸か不幸か「市民権」を得始めてしまったのかもしれない。

（2）生成する壁・消滅する石

私——《引掻き絵》という題のバレエを作ってみた……幕があがると引掻き絵でいっぱい大きな壁があつて、子供がひとり壁に何か引掻いている最中……壁の前のアスファルトでは、三人の少女が「石蹴り」を踊っている……。やがて壁から引掻き絵が抜け出して来る。《ハート》を追う《矢》、《鎌》、《槌》。《死》とか《仮面》とか《性器》なんかも出てくる……。

ピカソ——ほらほらマリナ「ブラッサイにこの日同行したバレリーナ」、何をぐずぐずしているんだ。即興で「石蹴り」を踊りなさい。

私——ちょっと待った！ 一本足で踊らなきゃいけないよ、片手演奏のために書かれた曲と同じにね。これが「石蹴り」の規則さ。
「図14」（ブラッサイ『語るピカソ』、一九四五年七月十日、大岡訳）³⁴

洞窟の壁から、地下鉄の車両にまで至る「落書き」の長い歴史のなかで、ブラッサイの落書き写真は、その軽やかな想像力の飛翔と、夢想の深さによって私たちを惹きつけてやまない。特に、フラマリオン版写真集の本文中、最初の三章（第一章「壁の命題」、第二章「壁のことば」、第三章「人間の誕生」）は、落書きの象徴性（愛、死、魔法……）を主に扱った後章に比べ、「壁の詩学」ともいえるさまざまな省察が、テクストと写真がもはや

不可分なものとして示されているだけに、今一度読み直される必要があるだろう。ブラッサイが、落書きを描く主体であったのではなく、都市、それもバリの内奥に分け入ってそれらの痕跡を探り出し、記録する側に立っていたことも常に思い起す必要がある。

落書きのなかでも特に感動的なのは、地面から一メートルにも満たない「低い層」のものである。——そこでは三才から七才の子供時代という「古代」が、世界に対して、最初の作用を及ぼしている。(第三章「人間の誕生」、三〇頁、拙訳)

ここで注目したいのは、壁そのものを地層に見立てている考、古学者、ブラッサイの眼である。「語るピカソ」の記述から窺うと、実際にブラッサイは、「アキタニアのドルドーニュやエイジイの谷」の遺跡を見学し、ボンベイやナポリへも旅行し、サン・レミではギリシャの遺跡の発掘に従ったらしい。エイジイの谷間では、十世紀間の地層四〜五メートルの切り口を、そのまま保存してある発掘場所に立ち会っている。

こいつは、まるでクリームをはさんだパイみたいでした……各層には《借家人》たちが、めいめいの名刺、つまり骨のかけらや、歯や、火打ち石の道具などを残していた……一目で、はかりがたい歴史の年月を眼にすることができのです……。こいつは大そう感動的です……

（『語るピカソ』一九四三年十月二十日、飯島耕一氏訳）³⁵

あたかも数千年の歴史が堆積した地層の切り口のように、都市の壁は、「古代」である幼年期の痕跡＝落書きを、その上に残している。ピカソは、ブラッサイに言う——「一つの都市を建設しようとして、人間たちは同じ風景を選ぶのではないかね？ 都市の下には、いつでも他の都市が発見されるものだ。」ブラッサイはこれに答

えて、「チリが一メートルの層をつくるには千年が必要です。ローマ帝国は、地下二、三メートルのところに埋められている……ローマでも、パリでも、アルでも、ローマ帝国はわれわれの地下室にある」と、きわめて暗示的な対話を展開している。³⁶ ブラッサイが、落書きを通じて発見しようとしたのは、文字通り都市の中の古代ではなかったろうか——。

ヴァルター・ベンヤミンは『パサージュ論』のC項の中で、「太古のバリ」をめぐる断片を集中的に集めている。本章冒頭でも引用したように、ベンヤミンの目論見は、理性的な都市計画で統合された都市の地誌ではなく、「もっと人目につかない深く隠された相貌」(C1, 8) からバリを組み立て直すことだった。ベンヤミンは言う——。

古代ギリシヤでは、黄泉の国に通じていくつかの場所があるとされていた。覚醒時のわれわれの存在にしても、そのさまざまな秘密の場所から黄泉の国へと道が通じている一つの大地、夢が流れ込んでくるまったく人目につかない場所に満ちた一つの大地のようなものである。われわれはそうした場所の傍らを毎日それとも知らず通り過ぎてはいるのだが、しかしひとたび眠りが襲ってくると、そうした場所を取り戻そうとあわてて手探りし、暗い道に紛れこむ。町の家々の作りなす迷宮は、白昼には意識に似ている。

([C1a, 2] 今村他訳³⁷)

その「黄泉に通じている場所」としてベンヤミンが挙げたのが、「パサージュ」であり、「地下の洞窟網」(カタクンプ、地下鉄、採石坑など)であり、地下水網「湧水」であつた。しかし太古のバリを探すには、わざわざ地下にもぐりこまずとも、「毎日そうとも知らず傍らを通りすぎる」壁に注目さえすれば良いと、ベンヤミンが知ったならば、どんなに驚いたことだろう。

ブラッサイと同時代のドイツ人画家マックス・エルンストの作品「完全な都市」(一九三五年)「図15」は、プ

ラッサイの『落書き』を知る私たちに多くの示唆を与える作品である。

ここには現代的な相貌も、緑の影も、全く見えない。夕陽に、かっと照らされた一瞬にも似た褐色の都市は、「完全な」要塞にも、あるいはまったく逆に、廃墟にも見える。菱形で連続模様を堅固に形造るかに見える上部の構造は、あちこちで崩れたり、断裁されて構築物の体をなしていない。菱形模様は、下方では長方形に変化してさらに層を成している。そして最下部に目を移すと、黒い画面に浮かび上がっているのは何と化石にも似た痕跡ではないか——。

そう思つて全体を見渡すと、画面はにわかに立体性を失つて、地層の堆積の切り口のような平面な顔を私たちにあらわす。化石のような模様は、絵画という「壁」に描かれた掻き絵でもある。「完全な」都市は、あらゆる廃墟の記憶、消え去った文明の痕跡の上に成り立つ、夢のような装置なのではないだろうか。

ブラッサイが、『落書き』第二章「壁の命題」の中で最初に語るのは、〈壁〉が〈自然〉物と同じく生成し、消滅する存在であるという秘密である。

これら全ての媒体のなかで、壁は、「目に見えぬイマージュ」や、目に見える隠喩を、おそらく最も豊かに隠しもっている。塗料の層が保護する上塗りによつて覆われている壁は、最初は、一枚の平らな表面になつてゐる。しかし、一度石工の手を離れたとたんに、それはあらゆる崩壊の作用に曝され、絶えまなく変化する物質と化するのである。壁は木のように変形し、新しい酒のように発酵し、大地のように、その誕生の瞬間から生成する。(……)

人間によつて造られたとはいえ、壁は、大地との結びつきを決して忘れることはできない。そういえば、現代美術の分野からもたらされて、繰り返し言われる一連の表現を思い起すのも良いかもしれない——「大地の魔法」「土の親密さ」「根源的な肌目の美」「マチエールの、心を奪うような現前」——。(……)もし、古い壁

が、想像の風景との類似によって、イマジネーションに訴えかけなかったとするなら、それは驚くべきことなのではないだろうか——。(二——一二頁、拙訳)

ブラッサイによれば、壁は、タブローとは全く逆に、雨や風、湿気、気温などの条件と、時間の中で、ゆつくりと生成する存在である。時にはぼろぼろになった壁ほど、「マチエールの豊かさ、触覚の誘惑、微妙な色合いや、色調の繊細さ」によって、類い稀な美しさをあらわす。そして壁の上のできたひび、きず、しみ、汚れ、穴、摩耗などの跡は、人間の想像力に多義的な「かたち」(図16)を呼び起こすのである。かつてレオナルド・ダ・ヴィンチは画家にその想像力を育て、解放するために、壁の亀裂を眺めながらイマージュを連想することを説いたが、ブラッサイもまたこの逸話を引きながら、壁の生成について語っている。

今まで誰にも指摘されたことはないが、こうして読んでみると、ブラッサイは〈石〉あるいは〈大地〉の夢想について語った詩人ではなかったかと思われてくる。——「落書き」と同年代(一九三四年)、鉱物に魅せられて一連の写真撮影をしたこと(図17)。山登りが大好きで、一九三六年からは、生まれ故郷トランシルヴァニアを思い起させるシャモニー地方に毎年、長期滞在したこと。ブラッサイ自らが彫刻もやり、そしてピカソの全彫刻作品を撮影した写真家であったこと——これらの年譜上の事蹟は傍証にしかすぎないかもしれないが、しかし看過できない共通の想像力のありかを示唆しているように、私には思えてならない。

世界の四元素(地・水・火・風)についての物質的想像力を研究したガストン・バシユールは、『大地と意志の夢想』(一九四八年)の中で、岩石の想像力を扱っている。バシユールは『大地』篇を、イマージュの外向性と内向性とに区別し、『大地と意志の夢想』ではその外向性を、そして続巻『大地と休息の夢想』では、物質的内密性について、それぞれ記述している。バシユールの著作は、その科学哲学の難解さを超えて、彼自身の繰り出す、あるいは引用する文学作品の「ことば」そのものがもつ詩的イマージュの美しさと深さによって読者をはっと魅了する力強さをもっているが、『岩石』を扱った章の中にも、ブラッサイの思考と共鳴し合う一節

を私たちは見いだすことができる。

「岩壁以外に、雲のように姿を変えるものがあるだろうか」（ユゴー「英仏海峡の群島」）（……）なぜ、岩石は実際に、空を行く雲よりも鞏固にその人間的な形態、その動物的な形態をとることができるのだろうか。つまり、それは見るという意志、なにものかを見るという意志、むしろだれかを見るという意志においてまさしく形成された主観的な最初の形態ではないだろうか。（及川馥氏訳、傍点原文）

「石」は「見る」という行動的想像力によって変幻する存在となる。バシュラールいわく「岩石を夢想する人は、物質への『執着』が必要」なのである。ブラッサイは、三十年もの時間をかけて、石の生成と消滅、壁の落書きの変化と風化とを、鋭い眼差しと、徹底した観察と、豊かな想像力によって写し取ったのだった。ブラッサイが先に引用した「落書きバレー」の夢想のなかで、ピカソに語ったように、「落書き」が壁から抜け出て、生命を得る——という幻想もまた、バシュラールのいう「石化の夢想」のバリエーションであろう。バシュラールは、「生きかえった彫像」という、文学に古くから無数に存在する神話を喚起して、「彫像とは、人間の姿で生まれようとしたがついている石であると同時に、死によって動けなくされた人間存在でもある」と述べている。ブラッサイの落書き写真は、「生」や「死」、「魔法」にかかわる人間の顔（図18）にこたわって撮影されている。つまり「落書き」を見るという夢想は、「不動化の作用と、運動を惹起する作用」という両極に揺らぎながら、「落書き」の生と死、イコール人間の生と死を同時に内包する世界なのである。そして「落書き」バレーは、「生きかえった落書き」を幻視する舞台となる——。

「見る人」ブラッサイに内在する「石の夢想」は、「落書き」や壁の写真にとどまらない。それが如実にあらわれているのは、ピカソの彫刻「死者の頭」の、ブラッサイによる写真（図19a）である。

今朝、私は第一の彫像「死者の頭」に挑む。つよくこちらをとらえる作品だ。肉の落ち、顔をしかめた、作品というよりも、むしろうつろな眼窩に、欠けた鼻に、摩滅した唇に化石したモニュメンタルな頭だ。年月をかけてころがされたために、磨かれ、ひびの入った、くぼみの刻みこまれた一塊のさまよう石だといったほうがいいだろう……。……。私はこの石を、まわし、またまわして、何枚かの写真をとる。

〔語るピカソ〕一九四三年九月末、飯島訳⁴⁰

下手な写真家が撮れば、「クルミにしか写らない」(ピカソ)〔図19b〕この彫刻から、ブラッサイは、決定的ポーズと瞬間とをつかみ取ってくる。ブラッサイによれば、影をもつ彫像が、白い背景にくっつけて写されるのは、「ばかげた習慣」でしかない。彫刻は、空間のなかで呼吸することができなくなるからである。「一つの彫刻が、そのまるみのすべてを獲得するためには、明るく照らされた部分が背景よりずっと明るくなければならず、暗くされた部分が、背景よりはるかに暗くなければならない」。ブラッサイはそう言い、撮影する。

それにしても写真に撮られた「死者の頭」には、ピカソとブラッサイの想像力が、なんと見事に融合していることだろうか。落ちくぼんだ眼、欠けた鼻、無数についたキズや、定かならぬ唇は、すでに「落書き」ではないか——。ピカソは壁の中から、一つの「仮面」、あるいは「死者の顔」を、発掘の手つきでそっと掘りおこしてきたかのようなのである。そしてブラッサイは、挑む視線によって、それを間違いなく光のなかに刻印したのであった。

(3) 壁のことは

ブラッサイは、『落書き』第二章「壁のことは」の冒頭で、壁に名前、愛、日付などを刻む行為は「蛮行」ではなく、ピラミッドやカテドラルにその名を残すことのできなかつた人々の、永生への衝動であると書いている。ブラッサイがそこで挙げる先駆者は、十八世紀の作家レチフ・ド・ラ・ブルトンヌ(一七三四—一八〇六)であ

る。レチフは、フランス大革命前夜の街と民衆の生態を描いた『パリの夜』（一七八八—九四）の作者として知られる。夜の観察者——という主題そのものがブラッサイの先駆であるのだが、レチフはまた『Grillon（グリフォン）』という異名をもつ落書きマニアでもあった。彼は四十五才頃から、別居した妻宅へ食事に通うかたわら、サン＝ルイ島の橋の欄干に、日付を刻むという奇習を繰り返すようになる。単に紙に記す日記ではなく、なぜ落書きなのだろうか？ 街の石に刻むという行為は、「肉体的努力を彼に強いるのみではなく、同時に、セーヌの匂い、春や秋のにわか雨、松明のかすかな光、鉄のきしみなどを伴う」（ブラッサイ）。それらは、日付を刻んだ、その時その時の、忘れがたい記憶をレチフに残したのであった。愛、病氣、喜びなどの日付を刻むという行為は、思い出を保存するのではなく、「過去の時を、現在の時によりみがえらせる術」（レチフ）なのである。ブラッサイは、それがブルーストの美学と呼応することをさまざま指摘している。

私は現在をゆつくりとかみしめ、それから過去へと立ち戻っていく。私は存在するものを、もはや存在しないもののように楽しむ。それが、私が日付を刻みつける理由なのである。（レチフ・ド・ラ・ブルトンヌ、拙訳⁴²）

しかしレチフのこうした落書きは、死後に発見、刊行された『わが落書き』（*Mes inscriptions*, 1889）という紙の書物によってしか、私たちに伝わらなかったという皮肉と矛盾を、ブラッサイは記すことも忘れていない。やがては消される、あるいは自然消滅する落書きは、それらを刻んだ人々の衝動や希望とは裏腹に、永遠の生を獲得し得ない存在でもある。

ブラッサイが、現代のアーティストの多くのように自ら落書きを刻んだり、描いたり、あるいはそれから想を得てタブローを造形した画家ではなく、パリの街の隅々を歩き回り、知り尽くして、壁の匿名の落書きを写真に撮りおさめた記録者であった——という事実、私たちはここでもう一度注意を払うべきではないだろうか。なぜなら

そこにこそ、「パンを売る手段としてではなく、〈第二の職業〉でもなく、われわれの時代の表現手段の一つとして」写真というメディアを選びとったブラッサイの意図を、知ることができるように思うからである。ブラッサイは、絵画を写真との決定的な相違について、別の論文で次のように書いている。

写真と絵画の間には、決定的な相違が存在しています。写真は確認し、絵画は創造します。写真は記録であり、記録にとどまり続けますが、絵画は、完全に個性にもとづいています。もし個性がそこに欠けているならば、すべては、ぶちこわしとなった美しいマチエールの山に、瓦解してしまふのです。

(ブラッサイ「潜在するイマージュ」一九三二年、拙訳⁴⁴)

ブラッサイが写真家としてこだわり続けたこと——それは「レアリスト」であるということだった。先にも見たようにブラッサイは、アンドレ・ブルトンたちと度々仕事をし、マン・レイと並ぶシュルレアリスト写真家として期待されていたが、彼はこれを明確に否定している。あたかも、シュルレアリストたちの誘いを、「自分は職業写真家だ」として断わり続けたウジェーヌ・アッジェのように——。

私の写真の「シュルレアリスム」は、現実を幻想へと変えることとは別物なのです。私は現実を表現することのみに努めてきました。というのは、何物も、もはや超現実ではないからなのです。もし現実が私たちを驚嘆させないとすれば、それは習慣が、私たちにそれを凡庸なものにしてしまっているからにすぎないのです。私がつねに情熱をもっているのは、日常生活の側面を、あたかもそれを初めて発見したかのように見せることです。そしてそこにこそ、私とシュルレアリストたちとの違いがあると思っています。(ブラッサイ、拙訳⁴⁵)

ブラッサイは、「イマージュの狩人」とも呼ばれる。ヘンリー・ミラーが評するように、「ブラッサイは、同時

代の多くの芸術家たちが軽蔑していた、類い稀な才能——すなわち（ノーマルなヴィジョン¹⁴⁶）——をもっていた。彼は二〇年代写真界のモダニズムの潮流のかたわらにあつて、変革のフォルムというよりも、むしろ認知された美の周辺、現代生活の周縁、忘れられたり破棄されたりしたものの中にこそ「新しさ」を発見するレアリストであつた。「極限まで推し進められた現実性は非現実性に達する」というジャン・ジオノの言葉を好んで引用して、「もつとも日常的な現実から出発して超現実⁴⁷にいたる、これが写真における私の目標、唯一の関心、そして実験なのだ」と語つたのもまたブラッサイである。それは、ジャン・コクトーが「くず屋の王様」という仇名を奉つたピカソが、ぼろやくずをアトリエいっぱい⁴⁸に集め、その中から思いもかけない、単純にして幻想的なオブジェをつくり出していった手つきにも似ている。あるいは、歴史のくずやぼろの中から、過去を覚醒させようとしたベンヤミンの哲学にもまた、通ずるのではないだろうか。

ベンヤミンとの関係でいえば、ケルテスと同じく、「まぎれもない題材」に貧欲にカメラを向けていく「蒐集する眼」を、ブラッサイもまたそなえた写真家であつた。しかもブラッサイにおいて何よりも興味深いのは、彼が写真を撮るといふ行為と、話し言葉で書かれた文字との類似性を強く認識していたという事実である。彼は一九四三年「ピストロ兼タバコ屋」（未刊）を執筆しているが、これは場末のカフェで交される会話を、話し言葉のまま記録しながら、占領時代の不安な圧迫感と、不条理とを表現した作品であつたという。革命派の諷刺詩人ペランジェについて研究した父親の血を受け継いだとも言うべきだろうか。ブラッサイはまた、俗語や話し言葉に並々ならぬ関心を示した作家である。本章で何度も引用した『語るピカソ』（一九六四年）は、単なる回想録ではなく、実はピカソと「私」との間に交された「ことば」そのものを「撮ろう」とした意欲作でもある。『一九三〇年代秘密のバリ』（一九七六年）には、「ミリュー」（悪所）でしか使われない隠語^{アルゴ}を、蜿蜒と数え上げる章がある。またその翌年（一九七七）には、『口先だけの約束』（*Paroles en l'air*）を出版し、タクシーの運転手や、メトロの浮浪者^{ノマド}の話し言葉を「蒐集」するその天分を、再び發揮させている。Paroles en l'air は字義通り読めば「宙のなかのことば」とも取れる。ブラッサイは「全てを見、全てを聴き、現実の生活からの断片を捉

えようとする写真の客観性をもって」⁵⁰、これらの作品を書いている。つまり話し言葉であれ、夜のゲイバーのワン・ショットであれ、あるいは壁の落書き写真であれ、都市の「現実」の中からつかみ取った記録は、受身体の証言記録ではなく、それ自体が再創造の機縁ともなるのである。

そして落書きという「写真」の意味に、ここで再び戻って考えるなら、ペンヤミンの重要な概念（「アウラ」）を持ち出すのは有効であろう。ペンヤミンは「複製技術時代の芸術作品」（一九三六年）の中で、芸術史は、芸術作品の二つの極——「礼拝価値」から「展示価値」へと、重心が交互に移動していくことのように見ることができるとした上で、次のように論じている。

芸術生産は、呪術に用いる形象とともに始まった。これらの形象においては、存在するということが重要なことであり、見られることは重要ではない。石器時代の人間が洞窟の壁に模写したオオシカは魔術の道具であつて、それが仲間の前に展示されるのは偶然に過ぎない。他人にそれを見せることは重要ではなく、せいぜいのところ霊たちに見せることが重要なのであつた。（久保哲司氏訳）⁵¹

これに対して、「写真」という現代の新しい複製芸術では、展示価値が礼拝価値に取ってかわり、かつての芸術の（いま——ここ）という一回性の原理は喪失し、したがって対象が発する至福の神秘体験（「アウラ」）は、崩壊していく。ペンヤミンは（「アウラ」）の崩壊を否定的に捉えているのではなく、その現象にこそ、写真や映画などの複製芸術の現代性を求めているのである。しかしここで、ペンヤミンの次の件（⁵²）が私たちの目を引く。

写真においては展示価値が礼拝価値を全戦線において押しのけはじめる。しかし礼拝価値は、無抵抗に退却するわけではない。それは最後の砦に逃げこむ。そしてこの砦とは、人間の顔貌である。肖像写真が初期の写真の中心に位置していたのは決して偶然ではない。遠くにいる、あるいはいまは故人となった愛する人びとの

追憶を礼拝することに、イメージの礼拝価値は最後の避難所を見出す。人間の顔のつかの間の表情となつて、アウラが初期の写真から、これを最後と合図を送る。これこそが、初期の写真の憂愁にみちた、なにものにも比べがたい美しさをなすものである。(久保訳³⁵)

ブラッサイの落書き写真は、ペンヤミンのいう礼拝価値が最後の砦とする、もう一つの領域と見なすことができるだろうか。『落書き』第四章「仮面と顔」の中でブラッサイは、壁という素材と、それを彫るための道具は、紙と筆といった素材とは全く違う思考を創造者に強いる、と述べている。壁の芸術が洞窟の芸術であるなら、紙は戸外の芸術である。

洞窟芸術としての壁は、ある肖像 (le portrait) を——それが動物であれ男であれ魔法使いであれ——つねに固定させる。ある情景、物語、動き (le mouvement)、あるいは図式化された動きの概念というものを、決してとどめることはない。

(四四頁、拙訳)

愛する人の名前を、壁の上に書いたり、彫ったりするという行為は、その成就を願う、あるいは運命を占う古代の呪術の儀式に類似している。ブラッサイがこの写真集のなかで「顔」「仮面」「動物」「プリミティブなイマジユ」などの「肖像」に、ことさらにこだわって撮影したのは、従来論ぜられてきたような(象徴性)の表現のためだけではあるまい。むしろブラッサイは落書き写真の中に、展示価値に移行するその一歩手前で、あたかも古代の洞窟にひそかに描かれたオオシカのごとく、その不可思議な「肖像たち」が礼拝価値としてのアウラを発している最後の瞬間を、とどめようとしたのに違いない。そしてそれこそが、戦後アメリカで、ペンキやボスターのはがれた跡や、偶然の模様が形造る抽象的な壁の表情を、「空虚な記号」としてカメラにおさめたアーロン・シスキンド³⁶ (一九〇三—一九九一)「図20」との明瞭な対比点なのである。

ベンヤミンは『パサージュ論』の中でこう言っている。

痕跡とアウラ。痕跡は、痕跡を残したものがたとえどんなに遠くに離れていようとも、近くにあることのあるものである。アウラは、それを呼び起こすものがたとえどんなに近くにあるうとも、遠くにあることの現れである。痕跡の中にわれわれは事柄を捉えるが、アウラにおいては事柄がわれわれを取り押さえる。(Nigg, 今村他訳)

ブラッサイは、まさに「落書き」という過去の、あるいは太古の記憶の痕跡の中に、アウラを取り押さえるようにとした写真家なのであった。

(4) 反抗とカタルシス

落書きの痕跡を残す手は、ふつう孤立した人の、あるいは恐ろしい葛藤にさらされている人の手である。(…「知恵遅れの」人々、「頭の弱い」人々、非適応者、恵まれない人々、欲求不満の、反抗する人々が引きつけられるのは、この、ある種の悲嘆の感情なのである。全ての革命は壁の上に生れる。社会や人間に対して何らかの非難すべきことがある者が、引き寄せられるのだ。

なぜなら壁は悪魔祓いをするからである。壁は、鎮圧され、排斥され、禁止された全ての人々の避難所であるが、それはまたカタルシスでもある。子供の行動を探り、監視する大人たちの眼を遠く離れて、子供たちは壁の前ではほっとする。壁は聴罪師や精神分析医にも似て、匿名性のもとに、最も内奥の秘密を守ってくれる。だからこそ落書きの場所は好んで、いかがわしいパサージュや、小路、薄暗い袋小路、あばら家、廃墟や、「犯罪の場所」が選ばれるのである。パリには、世界から遠く離れて、創造者である子供たちが何世代にもわたって落書きを書きまくった、どれほど多くの「聖所」が存在することか！

（ブラッサイ「パリの落書き」、一四〇—一四二頁、拙訳）

壁は、かつて幾度も政治闘争の場として使われてきた。ブラッサイ自身が述べているように、一九五九年六月、「スペイン諸都市の壁はPあるいはRという不可思議な文字で埋めつくされた。それは「抵抗せよ」(“Protestez”）」という意の頭文字なのであった[図21]。このように何か大きな社会的大事件の折に、街を埋めつくす落書きではなくとも、落書きはつねに「清潔に抵抗し、秩序に反抗する」意志としてあらわれる。一九七〇年—八〇年代ニューヨーク・グラフィッティもまた、まさしく社会に対する十代の若者たちの反抗とカタルシスの場として機能したのであった。

トランシルヴァニアに生まれ、パリを文字通り自分の第二の故郷としたブラッサイは、薄暗いパサーージュ、廃墟、袋小路のなかに匿名の落書きを求めて彷徨した。同時代のアラゴン、レジュエたちが「レアリスム論争」の中で「壁画」の重要性を宣言し、それによって「芸術と大衆との和解」を模索していた時、それらの「公共の福祉」、あるいはメキシコ壁画運動の「民族文化の高揚」や「イデオロギー」とは最も遠いパリの場末の壁に、ブラッサイは名もなき、しかも社会周縁の人々の生の「声」を、あるいは「痕跡」を探り、記録していたのではないだろうか。ブラッサイ「落書き」はその意味で、『夜のパリ』や『一九三〇年代秘密のパリ』に連なる作品なのである。

註

- (1) ヴァルター・ベンヤミン著、今村仁司他訳『パサーージュ論』、第一巻、岩波書店、一九九三年、一六二頁。
- (2) アンドレ・ケルテスとは対照的に、ブラッサイについては年譜的研究が皆無である。従って現在までで最も詳しいジルベルト・ブラッサイ夫人作成の左記の年譜に以下拠ることとする。

《Biographie》(établie par Gilberte Brassai) dans *Brassai, Paris le jour Paris la nuit*, Musée Carnavalet, 1988, pp. 74-77.

- (3) 「ブラッサイ年譜」(「ブラッサイ展」カタログ所収、PPS通信社、一九九〇年)
 アンドレ・ケルテスと同時代フォトジャーナリズムにおける「言語と政治」については左記の拙論を参照のこと。
 「フォト・ジャーナリズムの光芒——アンドレ・ケルテス」(「アステイオン」第四二号、TBSブリタニカ、一九九六年一〇月)
- (4) 「世界民族問題事典」(平凡社、一九九五年)、「トランシルヴァニア」の項を参照。
- (5) カローイ・コーシュ著、田中文雄監訳「トランシルヴァニア—その歴史と文化」(恒文社、一九九一年)
- (6) トランシルヴァニアとハンガリー世紀転換期の芸術については左記カタログも参考のこと。
 「ドナウの夢と追憶——ハンガリーの建築と応用美術一八九六—一九一六」展カタログ(京都・東京国立近代美術館、一九九五年)
- (7) ブラシヨブについては次を参照。
 The Columbia Lipnoot Gazetteer of the world (Ed. by Leon E. Seltzer), Columbia Univ. Press, 1952.
 「東欧を知る事典」(平凡社、一九九三年)
- (8) なお従来ブラッサイ関係の内外のカタログ及び研究論文で、ブラシヨブについて記述されたことはなく、本章註(2)に挙げたPPS通信社版カタログ年譜においても、「ブラッソ村の生れ」と翻訳されている。
 年譜によると、一九六〇年六月、ドイツ軍進攻を避けて、ブラッサイは、ジャック・ブレヴェールらと、一度は南仏カンヌに疎開したが、ブラッサイだけは、自分のネガを見捨てるわけにはいかないという理由で、すぐにパリに戻ったという。
- (9) 加藤薫「メキシコ壁画運動——リベラ・オロスコ・シケイロス」(平凡社、一九八八年)二〇—二二頁。以下、メキシコ壁画運動の概要は、同書に拠る。
- (10) メキシコ壁画運動の三巨匠の一人リベラは、実際一九一〇年代、留学先のパリで、キュビズムの画家として知られていた。壁画というアイデアもまた、ピカソとの対話に啓発されるところがあったという。(加藤、同書、一三六—一三九頁)
- (11) 中原佑介「一九三〇年代のメキシコ」(メタログ、一九九四年)二五頁。
- (12) 飛嶋隆信「一九三〇年代ヨーロッパにおける芸術の位置——「レアリスム論争」、壁画、万博」(『日仏美術学会会報』第一四号、一九九四年)四九—六六頁。
- (13) フェルナン・レジュ「レアリスム論争」(一九三六年五月二九日、第二回) (「レジュ」展カタログ所収、Bunkamuraザ・ミュージアム、一九九四年)四四—四十五頁。

- (14) Brassai (Graffiti parisiens), XX^e Siècle, mars 1958, dans *Graffiti*, Flammarion, 1993, p. 140.
- (15) ブラッサイ著、大岡信・飯島耕一訳「語るピカン」(みずす書房、一九六八年) 一一—一二頁。
- (16) Brassai, *Graffiti*, Flammarion, 1993, P. 85.
以下本文中のページ数は、フレイブリオン版「落書き」の頁を示す。
- (17) William P. Melean (Graffiti) dans *Encyclopedia Universalis*, 1984, pp. 734-739
- (18) Jack Stewart, *Subway Graffiti: An Aesthetic Study of Graffiti on the Subway System of New York City, 1970-1978* (A Dissertation Presented to New York University) 1989, p. 15.
- (19) Raphael Garruci, *Graffiti de Pompei*, 2^{ed}, Benjamin Duprat, 1856.
- (20) Kirk Varneadoe, Adam Gopnik (ed.), *High and Low-Modern Art and Popular Culture*, Exhibition Catalog, New York, The Museum of modern Art, 1990.
- (21) なお「落書き」にまつての文献一覧は同書巻末の詳細なリストを参照されたい。
- (22) Havelock Ellis, *The Criminal* [1890] 3rd ed., London, Walter Scott, N.Y., Charles Scribner's Sons, 1903, p. 211.
- (23) Stewart, op. cit., p. 16.
- (24) 「語るピカン」一九四五年八月二日(二五七頁)の記述によると、ジャック・ブレヴェールの処女詩集「バロール」の初版表紙は、ブラッサイの落書き写真で飾られたという。
- (25) Françoise Levallant (L'analyse des dessins d'adultes et de médiums en France avant le Surréalisme, Contribution à l'étude de l'automatisme dans l'esthétique du XX^e siècle), *Revue de l'art*, C.N.R.S., N° 50, 1980, pp. 24-39.
- (26) (谷川多佳子訳「シュルレアリスム直前のフランスにおける狂人と霊媒のデッサン——二〇世紀美学における「自動現象」の源泉の研究のために」『記号の殺戮』所収、みずす書房、一九九五年、一五一—五四頁)
- (27) André Breton, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*, Ed. Sagittaire chez Simon kra, 1924.
- (28) (蔵谷國士訳「ミカレ・メリスの言葉・溶ける魚」岩波文庫、一九九二年、四六頁)
- (29) Brassai, (Le Procès des graffiti) dans *Graffiti*, Flammarion, 1993, p. 143.
- (30) ブラッサイ「語るピカン」一一二頁 註記。
- (31) See *High and low*, p. 417, note (25). See also Brassai (Catalogue d'exposition), Bibliothèque Nationale, 1963, p. 23.

- (29) 詳しくは同書〈落書き〉の項を参照されたい。なおタシスム (le tachisme) は、「しみ」、「汚点」などの意味するフランス語 (la tache) からきた語で、一九五〇年代初頭の、アンリ・ミシヨール、アンス・アルトゥングなどの、抽象表現主義の絵画を、便宜的に呼んだ用語。ブラッサイ自身、アクション・ペインティング、アンフォルメル、タシスムなどへの系譜を、「落書き」序文で書いている。
- (30) ニューヨーク・サブウェイ・グラフィッティについても文献は多数存在するが、体系的な論考としては、スチュアートの前掲博士論文の他、次が代表的である。
- (31) Craig Castelman, *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1982.
- (32) Stewart, op. cit., p.500.
- (33) キース・ヘリングについては次を参照。
- ジョン・グルーエン著、木下哲夫訳「キース・ヘリング」(リプロボート、一九九二年)
- なおキースを含む八〇年代グラフィッティ・アーティストたちの作品と文献に関しては、オランダで開催された左記の展覧会カタログが有益である。
- (34) *Coming from the Subway: New York Graffiti Art*, Groningen, Netherlands, Groninger Museum, 1993.
- (35) ブラッサイ「語るピカソ」二五一頁。
- (36) 同書、九五頁。
- (37) 同書、九五—九六頁。
- (38) ベンヤミン、前掲書、一六三頁。
- (39) ガストン・バシュラール著、及川龍訳『大地と意志の夢想』(思潮社、一九七二年) 一九一頁。
- (40) 同書、二二—三頁。
- (41) ブラッサイ「語るピカソ」、六九頁。
- (42) 同書、七〇頁。
- (43) texte cité par Brassai, *Graffiti*, p.19
- (44) 『語るピカソ』一七六頁。
- Brassai (Images latentes), *L'Intransigeant*, le 15 nov. 1932. p.6., (cité par Marie-Laure Bernadec (Picasso et Brassai: A la recherche de la ressemblance) dans Picasso [Catalogue d'exposition], Musée Picasso, 1987, p.12)

- (45) France Bequette (Rencontre avec Brassai) (Interview), *Culture et Communication*, N° 27 mai 1980, p. 15. (cité par kim Sichel, *Photographs of Paris 1928-1934*, Dissertation of Yale University, 1986, p. 205.)
- (46) Henry Miller "The Eye of Paris" in *Max and the White Phagocytes*, The Obelisk Press, 1938, p. 240.
- (47) ブラッサイ「私の写真哲学」(「ブラッサイ」展カタログ所収、PFS通信社、一九九〇年)
- (48) ブラッサイ「語るピカン」(「ブラッサイ」展カタログ所収、PFS通信社、一九九〇年)
- (49) Brassai (Le "milieu" et la police) dans *Le Paris secret des années 30*, Gallimard, 1976, pp. 57-59
- (50) Bernadec, op. cit., p. 17.
- (51) ベンヤミン著、久保哲司訳「複製技術時代の芸術作品」(『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』所収、ちくま学芸文庫、一九九五年)、五九六頁。
- (52) 同書、五九九頁。
- (53) アーロン・シスキンドの壁の落書き写真については左記を参照。
- (54) Aaron Siskind, *Road Trip*, San Francisco, The Friends of Photography, 1989.
- (55) ベンヤミン「パサーシュ論」第三巻、岩波書店、一九九四年、一三四頁。

(付記)

本稿は平成八年度文部省科学研究費(奨励研究A)による研究成果の一部である。
なお本稿の抜粋要約したものを、左記の雑誌論文として掲載した。

「都市の痕跡と写真——ブラッサイ『落書き』」(連載「バリ・一九三〇年代の光と影」第五回)〔アステイオン〕第四
三号、TBSブリタニカ、一九九六年(二月)



右：図1 ブラッサイ「巧まざる彫刻——丸められたバスの切符」1932年頃

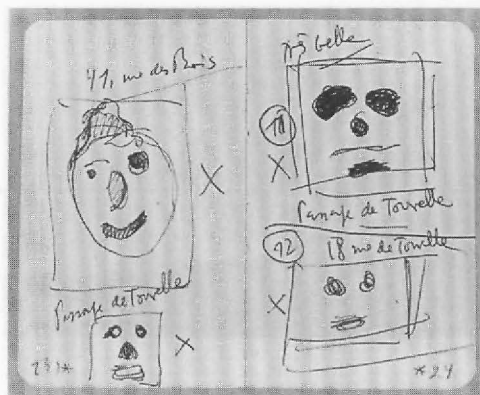
左：図2 アンドレ・ケルテス「ブラッサイ」1962年



図4 「電気 of 妖精」制作中のラウル・デュフィ、1937年



図3 ディエゴ・リベラ「メキシコの歴史」より「征服者たち」1929-1930年、フレスコ、モレロス州クエルナバカ市コルテス宮殿



右：図5 ブラッサイ「パリの落書き」（『ミノトル』第3-4号、1933年）

左：図6 ブラッサイ「落書き手帖」年代不詳（1950年代以降）

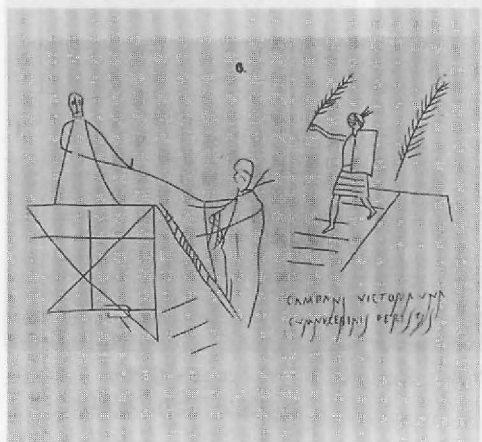
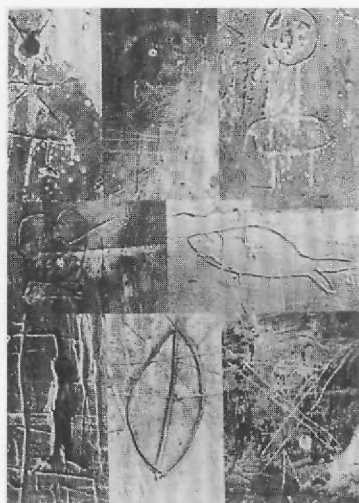


図8 ラファエル・ガルッシ『ポンペイの落書き』（1856年）より（描き起し図）

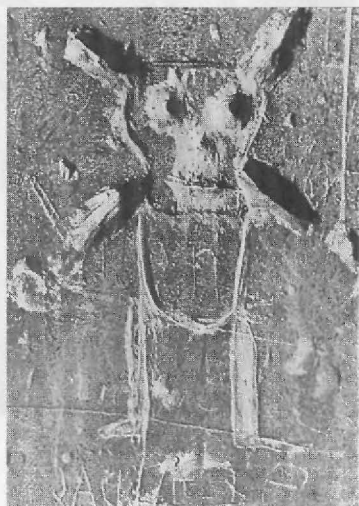


図7 ブラッサイ「落書きーカエル」年代不詳

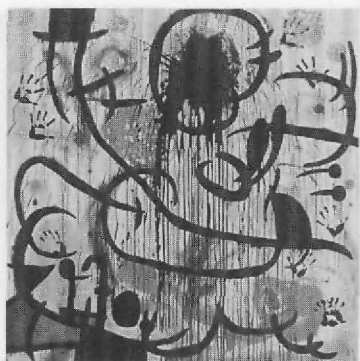


図9b ホワン・ミロ「1968年5月」1973年 synthetic polymer paint on canvas. 200×200cm, バルセロナ、ミロ財団蔵

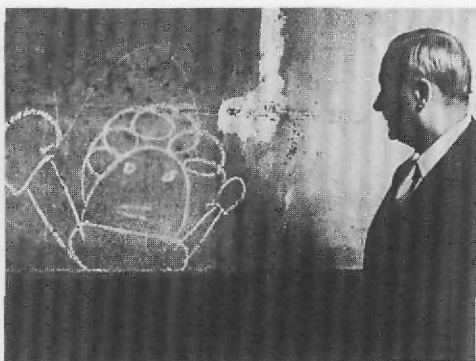


図9a ブラッサイ「落書きの前のミロ」1955年



図11 ジャン・デュビュッフェ「文字のある壁」1945年、油彩、99.7×81cm、ニューヨーク近代美術館蔵



図10 ブラッサイ「太陽王」1945-1950年頃

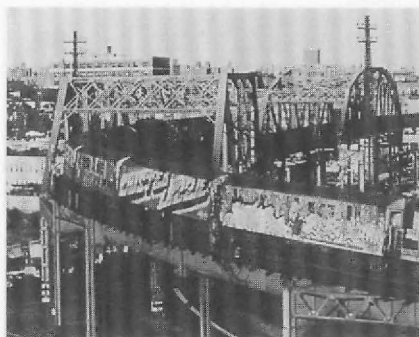


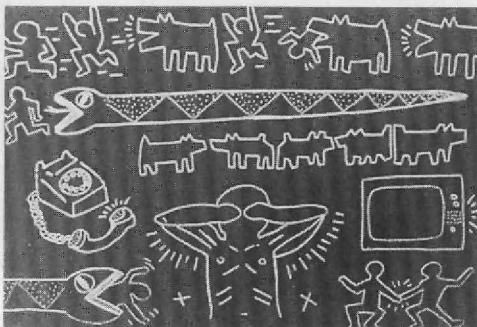
図13a ニューヨーク・サブウェイ・グラフィッティ「Duster Lizzy」1982年



図12 ジャクソン・ポロック「無題」1950年 紙にインク、44.4×56.5cm、ニューヨーク近代美術館蔵



右：図13b キース・ヘリング「無題」1981年
左：図14 ブラッサイ「こっそりと——マレ地区にて」1931-34年頃



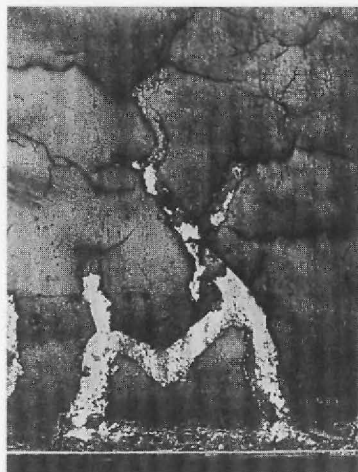


図16 ブラッサイ「奇妙な造形」
1931-33年 頃、24×30.5cm、
パリ、国立図書館蔵

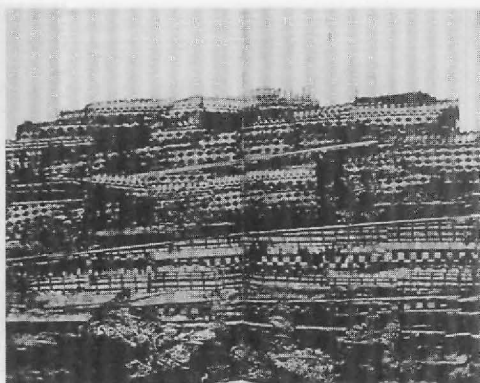
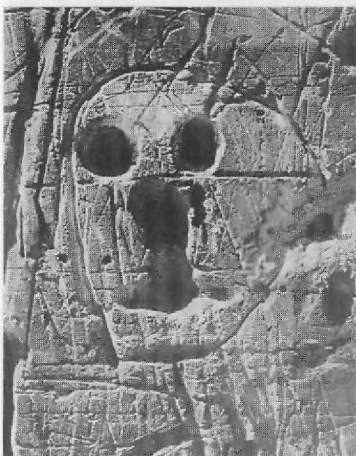


図15 マックス・エルンスト「完全な都市」1935
年、ミクスト・メディア、カンバスで裏打
ちした紙、50×65cm、ジュネーヴ個人蔵



右：図17 ブラッサイ「私の住まう家、私の人生、私の書くこと……」1930年、19.1×36.5cm

左：図18 ブラッサイ「仮面と顔、メディア通り」
年代不詳、47.1×34.9cm





図19b ピカソ「死者の頭」(撮影者不明)



図19a ピカソ「死者の頭」1944年、銅、高さ29cm (ブラッサイ撮影)



図21 ブラッサイ「P」1959年

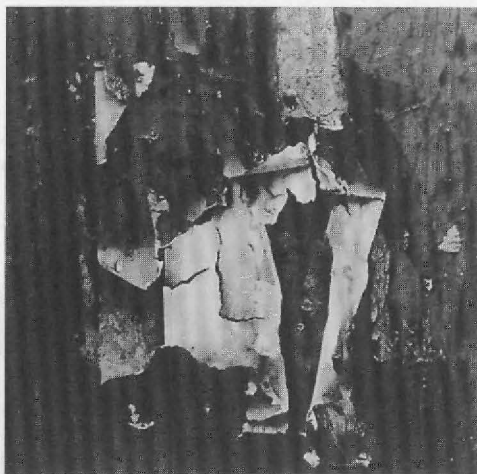


図20 アーロン・シスキンド「ニューヨーク40」1986年